

***Violencia Rivas*. Análisis de un personaje humorístico: una mujer FURIOSA**

Violencia Rivas. Analysis of a humoristic character: a woman FURIOUS

Mercedes Moglia¹

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre un personaje femenino humorístico televisivo contemporáneo: *Violencia Rivas*; desde una perspectiva que atiende implicaciones de género. El personaje elegido, interpretado por el actor cómico Diego Capusotto, es el objeto y el eje sobre el que me propongo reflexionar a partir de una serie de preguntas: cómo puede un personaje de la década de los 60 inspirar una versión diametralmente opuesta en el 2010; qué plus de sentido pone en consideración esta parodia de largo plazo; cómo se sitúa el personaje real y el personaje ficcional respecto de los mandatos y de las demandas femeninas; qué pasa con el tono grotesco que adquiere el personaje femenino al ser interpretado por un varón travestido. En el intento de responder estas preguntas el análisis y la argumentación prestarán una especial atención a operaciones propias del campo humorístico como son la parodia, la ironía y la sátira, porque ese es el campo en el que vengo desarrollando mi actividad de investigación.

Palabras clave: mujeres - travestismo humorístico - parodia - sátira - grotesco.

Abstract

This present paper seeks to develop an initial analysis on the comic female character *Violencia Rivas*, from a gender perspective. The character chosen, played by the comedian actor Diego Capusotto in his contemporary TV show *Peter Capusotto y sus videos* is the core object of analysis on which I will reflect upon some key questions that will guide the inquiry for this paper: how can a character from the 60s inspire a diametrically opposed version in 2010; what

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2012

Fecha de aprobación: 15 de febrero de 2013

¹ Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Dra. en Cs. Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Docente-Investigadora de la misma Universidad en la Carrera de Comunicación, en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, Cátedra Alabarces y miembro de la Dirección de Análisis, Investigación y Monitoreo de la Defensoría del Público, Argentina.
mercedesmoglia@gmail.com

kind of added-value is given to this long term parody; how is the fictional and the real character placed with regard to the social and moral values as well as to the feminine demands; what are the implications of the grotesque quality acquired by the character when played by a maletransvestite performer? Bearing in mind these questions, the present paper will aim to focus on the aesthetic mechanisms of the humour resources such as parody, satire and irony because it is in this field of research I have been working in.

Key words: women - humorous transvestism - parody - satire - grotesque.

INTRODUCCIÓN²

¿Por qué no ponen en discusión las mujeres la soberanía masculina?
Simone de Beauvoir, 1949
(ed. 1999: 20)

El desarrollo y la difusión de la temática de género, en las Ciencias Sociales y en el campo de la Comunicación y la Cultura, es un espacio que se ha ido consolidando de modo progresivo; presentando en el caso argentino, un intenso desarrollo en los últimos cinco años como campo de producción de conocimiento académico con proyección política. El crecimiento de la reflexión y de la militancia en la reivindicación de los derechos de las mujeres ha venido creciendo y, sin ninguna duda, ha puesto en ejercicio lo que en el planteo de Simone de Beauvoir era una pregunta que instalaba, al mismo tiempo, un legado y una misión que se ha mantenido viva, multiplicándose sobre distintos ejes de disputa simbólica, investigación y debate político.

En el plano académico, y específicamente desde el campo de la Comunicación y la Cultura, la reflexión desde perspectivas de género se ha multiplicado –al menos en el ámbito argentino– en diversos y creativos trabajos que, tomando por objeto de análisis productos mediáticos, han actualizado las preguntas sobre los modos de representación femenina, roles de género, sobre las intersecciones entre consumo cultural, identidades y placer; entre identidades y prácticas sexuales; en definitiva, entre feminidades y masculinidades en un profundo proceso de redefinición.

En continuidad con ese orden de cosas, el presente artículo se propone trabajar sobre un personaje humorístico de la televisión argentina llamado *Violencia Rivas*, interpretado por el actor Diego Capusotto, en el programa dirigido por Pedro Saborido, *Peter Capusotto y sus videos* (2006-2010 y 2012, canal 7). Lo interesante de detenerse a reflexionar sobre este personaje radica en la condensación que ofrece en un doble sentido. Por un lado, porque se inscribe en una tradición larga de transformismo cómico que se repondrá brevemente y, por otro, porque actualiza en

² El presente trabajo se inscribe en el marco de las tareas de investigación posibilitadas por una beca Posdoctoral otorgada por Conicet y además forma parte de los proyectos que, con sede en el Instituto de Investigación Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y dirigidos por Pablo Alabarces, son financiados por UBACyT y el FONCYT.

su discurso una crítica a los mecanismos de sujeción que pesan sobre las mujeres, pero también sobre el resto de la sociedad, trascendiendo así hacia una aguda sátira social contemporánea. Para el público argentino el nombre de *Violencia Rivas* instala una semejanza paródica con el pseudónimo de Violeta Rivas que había adoptado la joven aspirante Ana María Adinolfi para cantar en *El club del clan*, programa de la televisión argentina emitido durante 1962 y 1963 por canal 13 y patrocinado por RCA (Radio Corporation of America). Para favorecer la comprensión por parte del público no local, que desconozca el entramado mediático argentino en el que el personaje de *Violencia Rivas* surge y se desarrolla, la descripción será el eje desde donde se derivará el análisis.

Además de reconstruir aspectos clave que permitan contextualizar al personaje elegido, cabe señalar que, al tratarse de un personaje humorístico femenino interpretado por un actor varón, fue necesario dar lugar a nociones y discusiones conceptuales que vienen del campo de los estudios sobre el humor y lo cómico. Asimismo, aclarar que trabajo sobre el análisis de los sentidos que convoca un personaje humorístico, sirve para anticipar que se verán alterados muchos de los sentidos mediáticos cotidianos, entre los cuales el más alterado es el uso del lenguaje correcto recurriendo, por el contrario, a un lenguaje descaradamente grosero que me veo en la necesidad de reproducir para que las descripciones y transcripciones guarden una continuidad representativa con el original tono humorístico del personaje. Definitivamente, lo que interesa y justifica la reproducción del lenguaje soez³ del que se sirve este personaje, aun cuando sea poco frecuente y apropiado para el registro académico, es demostrar cómo en su desborde rabioso y blasfemador *Violencia Rivas* da lugar en su ficción a cierta agitación simbólica feminista, al mismo tiempo que los trasciende, para inscribirse con un mismo grito en una sátira plena que denuncia la estafa a la que los públicos de hoy estarían sometidos por parte de las industrias de *infoentretenimiento*.

En el mismo orden de aclaraciones, me gustaría destacar que el personaje de *Violencia Rivas* se inscribe en una larga tradición de personajes femeninos, cómicos y televisivos interpretados por varones travestidos. Al respecto, me gustaría detenerme y mencionar a *Doña Porota*, encarnada por Jorge Luz⁴ y a *La abuela*, interpretada por Antonio Gasalla, para mencionar el más emblemático de todos sus personajes femeninos.

³ Partimos de considerar que “hay una osadía en el humor que resulta del abandono lúdico de la creación y de la laxitud de cualquier límite represivo, en busca del placer risueño” (Vázquez Prada, 1976: 129). En el uso de términos groseros es posible distinguir una utilización discriminatoria y otra que lleva implícito la denuncia (irónica) de ese uso, la direccionalidad de las expresiones soeces se define según el contexto y la tendencia más amplia en la que se ubican. Creemos, sin embargo, que en el caso de este personaje la procacidad chistosa y la picante desvergüenza de los gestos, la exagerada pronunciación de algunos términos guarangos, tienen que ver más con la tarea del humor de remover las censuras represivas (ocultas bajo el traje de corrección política y buenas costumbres), que con una posición chabacana (reproductora de mecanismos degradantes y discriminatorios).

⁴ Quiero informar el fallecimiento del actor Jorge Luz, el 15 de julio de 2012 a sus 90 años de edad, en la ciudad de Buenos Aires y que su mención en este trabajo sea un homenaje a su trayectoria y su legado.

Figura 1 DOÑA POROTA, JORGE LUZ



Fuente: Youtube.

Figura 2 ABUELA, ANTONIO GASALLA



Fuente: Youtube.

Jorge Luz es parte de la tradición de actores cómicos que se iniciaron en la radio y luego pasaron a la televisión⁵. Para la memoria de los televidentes argentinos, el personaje de Doña Porota aparece con *Los cinco grandes del Buen Humor* en la radio de la década del 40 y en la televisión aparece inevitablemente asociado al personaje de *La Tota*, interpretado por el actor cómico Jorge Porcel, en *La Pensión de la Porota* (1990, canal 11) y en *La Piñata* (1994, canal 11). Bajo el atuendo de Doña Porota, Jorge Luz encarnaba a una estereotipada vecina de origen español. De modo pintoresco, este personaje cometía errores de pronunciación, conjugación y alteraciones semánticas que iban dando ocasión para la risa. El *sketch* que protagonizaban Jorge Luz

⁵ En continuidad con las tres corrientes del humor televisivo inauguralmente identificadas por Oscar Landi (1992) en su trabajo sobre Alberto Olmedo –actor cómico argentino (1933-1988)– es posible identificar, al menos, cuatro generaciones de humoristas en la historia televisiva del país: los que comienzan en la televisión entre 1960 y 1970, ellos son amateurs y vienen de las ferias callejeras, los circos y la radio; la segunda generación entre mediados de los 70 y 1986, instala un humor notable anclado en el equívoco sexual; la tercera generación se fortalece entre 1983 y 1996, se trata de actores del café-concert, con un humor ácido y grotesco, su mayor representante fue Antonio Gasalla. La cuarta generación que comprendería al actor Diego Capusotto junto con Alfredo Casero, Fabio Alberti y Mex Urtizberea, para nombrar los más reconocidos, tiene su origen en lo que se conoce como el *nuevo teatro argentino* o *under de los 80*, e ingresaron a la televisión en 1992 con el programa *De la cabeza* (Canal 2).

y Jorge Porcel, ataviados como *La Porota* y *La Tota*, respectivamente, contaba con una escenografía que imitaba el patio interno de las antiguas casonas de la ciudad de Buenos Aires, devenidas en conventillos o pensiones. En la ficción que proponía este *sketch*, los actores representaban a dos vecinas de barrio que conversaban sobre cosas diversas mientras hacían alguna otra tarea: tejer, bordar, tomar mate, cocinar o jugar a las cartas. Las conversaciones sobre diversos temas, por ejemplo, recordar las salidas al cine de cuando eran muchachitas, iban entretejiéndose con chistes y otras apreciaciones cómicas de carácter costumbrista. Sin necesidad de extenderme en mayores detalles, me interesa destacar que, mientras en Porcel la caracterización se volvía cómica por reconocer su monumental cuerpo debajo de floridos vestidones con los que “hacía de *Doña Tota*”; Jorge Luz, daba a *La Porota* una personalidad verosímil en el que el atuendo femenino se complementaba con una actitud y una voz de contundente realismo. La voz de *La Porota*, el estilo de su discurso, con errores de construcción, conjugación y malas pronunciaciones; lleno de supersticiones, remedios caseros y anécdotas familiares, era de una autenticidad equiparable al personaje de *La Abuela*, interpretada por Gasalla. Ambos personajes –como se puede apreciar en las Figura 1 y 2–, al combinar una actitud corporal amalgamada con un disfraz y una voz igualmente convincente, logran una presencia rotunda, y me interesaba mencionarlos, porque es posible decir lo mismo de la composición de *Violencia Rivas*. Este personaje agrega la novedad de tener una doble representación, como mujer joven y como una mujer ya madura. Esta estrategia responde al formato del *sketch* que imita el registro documental en el que se entrevista a un personaje que recuerda, desde el presente, su trayectoria artística, ilustrada por fotografías y *tapes* televisivos de archivo apócrifos. Establecido este formato, una voz en *off*, imitando a los clásicos locutores televisivos, anuncia: “Esta es *Violencia Rivas*. La cantante que a mediados de los sesenta y desde la Argentina anticipó el punk” (sic, emisión 31-08-2009). A continuación de lo cual se deja ver a *Violencia Rivas* en la actualidad; sentada en el living de su casa, bebiendo un whisky y dispuesta a contar su historia, ilustrada mediante la proyección de *tapes* en blanco y negro, que recuperan sus tiempos de juventud en la década de los 60 en el programa televisivo (ficticio): *La barra de la nueva ola juvenil*.

De alguna manera, el personaje de Jorge Luz funciona como antecesor del surtido catálogo de personajes femeninos creados, para la televisión argentina, por Antonio Gasalla. Este actor comenzó su labor artística en el *café-concert* de la década del 60⁶, e ingresó a la televisión argentina a mediados de los 80, durante la transición democrática, instalando un estilo de humor innovador y poco convencional para la época, especialmente, en el tono irónico, en el volumen –fue el primer cómico argentino que gritó en cámara a la teleaudiencia– y en el uso de sonoras malas palabras. Recurriendo a la antigua tradición teatral del transformismo, Antonio Gasalla hizo del disfraz sexual el eje de su propuesta humorística. Como señaló Beatriz Sarlo (2001) en un brevísimo ensayo, las mujeres interpretadas por Gasalla son “*mujeres monstruosas*: maestras ridículas,

⁶ La denominación de *café concert* en la década de los 60 surgió de la idea de algunos empresarios como Lino Patalano que, aprovechando el poder de convocatoria de algunos actores, programó espectáculos en locales pequeños, sótanos y cafés, cobrando una entrada bastante elevada que incluía una consumición.

jubiladas avarientas, burócratas, aristócratas varicosas, nenitas malignas, viejas lelas, viejas estiradas y plegadas por la cirugía, viejas malditas, *stars* bobas, vedettes" (78).

En un trabajo anterior (Moglia, 2006)⁷, me pregunté si los personajes cómicos creados por este actor y difundidos por la televisión, subvertían o reforzaban ciertas convenciones tradicionales y poco halagüeñas asociadas al género femenino. Al reparar en el funcionamiento de la estética grotesca⁸ perceptible en el diseño y pretensión cómica de varios de sus personajes, concluí que las monstruosas mujeres de Gasalla, eran personajes que se inscribían fuertemente en la tradición del teatro grotesco y que, de ese modo, la elección del disfraz femenino fue para el actor cómico una apuesta creativa y no la actuación de un signo estigmatizado del género. Más tarde (en el 2010), en una entrevista con el actor, le pregunté por qué la producción personajes femeninos había sido tan amplia, a lo que respondió:

"La cosa no empieza de una sola manera, cuando yo empiezo a hacer un personaje aparece un poco de todo, para mí hay muchos personajes raros antes que las mujeres, lo del bife, una vaca, una muñeca colgada, la estatua de la libertad... las mujeres aparecen como personajes con temas potentes por detrás: la burocracia [Flora], la vejez [la abuela], la hipocondría y la desesperación en Soledad, Yolanda y Filomena que son los extremos [mala y buena], y que van saliendo porque como salió bien la anterior ahora hago ésta, y además me parece a mí que en los últimos cincuenta años los grandes problemas le pasaron a las mujeres: desde la libertad de la mujer, los derechos de la mujer, tomando decisiones, que sale a trabajar, que es la que aglutina el hogar, que vota, que deja al marido, que quiere adelgazar y estar divina, y hay miles de conflictos que se cuentan mejor a través de una mujer. Entonces un poco porque me parece a mí y un poco porque se va dando, aparecen personajes femeninos muy potentes. Eso no implica el abandono de otros personajes como Cacho, Lautaro, el ciego, etc. No hay otro motivo en particular. Después, en mí hay una costumbre de entrar y salir de personajes femeninos que me es natural al venir del café-concert donde cabe más el tema del travestismo y de hacer un poco de todo" (Entrevista personal, 27/05/2010).

Los personajes mencionados, *La Tota*, *La Porota*, *La Abuela*, como antecedentes de *Violencia*, dan cuenta de los distintos estilos que pueden adoptar las caracterizaciones femeninas. Sin embargo, todas a su modo, cumplen y se ajustan a "las normas reconocibles de inteligibilidad de género" (Butler, [1990] 2007: 70): visten como mujeres y repiten en sus parodias roles socialmente asignados a la mujer según la convencional división sexual del trabajo que, en estas versiones de humor costumbrista, es aludida con el objetivo de parodiarla.

⁷ Titulado "las mujeres monstruosas de Antonio Gasalla", con el que participé en las *III Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades* convocado Instituto Interdisciplinario De Estudios de género de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

⁸ Etimológicamente el término grotesco deriva del italiano *grotta* que significa irregular, chocante, grosero, de mal gusto. Esta noción surge en la historia del arte para designar pinturas ornamentales halladas en Italia a fines del siglo XV (Ver: Kayser, 1964). En el teatro, el creador que utiliza el grotesco, representa una tercera posición frente a la realidad, expresa un mundo desquiciado, donde las apariencias están en tensión con el entorno y las reglas. De ahí, que la estética grotesca pone de manifiesto simultáneamente lo jocoso o absurdo y lo trágico.

Ahora bien, lo que me interesa pensar es el sentido que subyace en el desvío paródico, en la medida que entiendo que la inversión o exageración humorística puede fortalecer los mecanismos de sujeción al sistema sexo-género imperante. Si bien el juego paródico humorístico tiene un marcado anclaje en los estereotipos, estos deben estar al servicio de una generalización que busca la síntesis y no fijar una regla de comprensión unívoca (Hodgart, 1969: 8). Precisamente, creo que es el componente grotesco lo que otorga a la base estereotipada un matiz específico que lo eleva por sobre la reproducción risueña del sentido común dominante, sobre el signo-mujer. Estoy retomando aquí un dato central, señalado por David Viñas (1997), en su reflexión sobre el grotesco en la tradición del teatro argentino. Este autor resalta que la fortaleza representativa de las figuras grotescas estriba en una particular anomia, son todos y nadie a la vez. Es decir, son personajes que indistintamente a su condición genérica, lo que representan es un estado posible de la vida humana según contextos sociales determinados. Creo que la tradición que va de *La Porota* de Jorge Luz, hasta llegar a *Violencia Rivas*, constituyen una categoría de personajes que corporizan características de distintos fenómenos sociales, y que su estatuto de fanteoche trasciende la identificación estereotipada de atributos femeninos, al mismo tiempo que les otorga la autonomía necesaria para decir cualquier disparate.

En los casos mencionados, entonces, el disfraz sexual sostiene a los personajes sin que esto signifique reforzar los esquemas convencionales sobre el género femenino, porque la comicidad que despliegan *Doña Porota*, *La Abuela* de Gasalla y *Violencia Rivas* no está únicamente sustentada por el modo en que aparentan ser mujeres, sino por el particular punto de vista desde el que enuncian sus ocurrencias cómicas. En este sentido, podría decir que pesan más otros datos como la vejez y la decrepitud para el caso de *La Abuela* interpretada por Gasalla; la condición barrial, de vecindario o de conventillo que da argumentos a *Doña Porota*, y el argumento de ser la precursora del punk en la Argentina de los 60, en el caso de *Violencia*. El disfraz, entonces, suma una cuota de grotesco caricaturesco a estos personajes, pero de ningún modo condicionan el repertorio de situaciones o chistes, sino que es apenas el anclaje estético de una comicidad paródica sostenida por una versatilidad actoral que hace olvidar que se trata de actores varones haciendo de mujeres añosas, inquietas, sagaces, inconformistas y mal habladas.

Precisamente, para correrse de una consideración anclada en el funcionamiento del disfraz sexual desde el que se ejecuta el personaje de *Violencia* es que parte importante de la reflexión estará orientada sobre nociones centrales del universo de lo cómico⁹, como son la parodia (Hutcheon, 1993; Jitrik, 2006) y la sátira (Hodgart, 1969; Lukács, 1930). En este sentido, cabe recordar que en la introducción a su trabajo de Beauvoir (1949) menciona cómo desde la Antigüedad, “satíricos y moralistas se han complacido en trazar el cuadro de las flaquezas femeninas” (24). Por el contrario, mi hipótesis es

⁹ En este artículo no se refieren las diferencias entre las diversas variedades de humor, lo cómico y el chiste, sino que en el marco de la temática sobre la que interesa reflexionar me concentro en la diferencia y contacto entre parodia y sátira, según los autores mencionados.

que este personaje se sirve de cuestiones feministas explotándolas en un sentido que roza lo misántropo, pero nunca lo misógino. En este sentido, el personaje instala una ruptura con la tradición satírica que ha tenido a las mujeres como tema. Justamente, Hodgart (1969) señala que “la sátira basada en las mujeres es un registro cómico de todo lo que se aparta y constituye una desviación del ideal exigido por el encomio, y está basada frecuentemente sobre los tres puntos tradicionales de la *docilidad*, la *castidad* y la *modestia*” (81).

Estos tres puntos tradicionales señalados por Hodgart me permitirán organizar el análisis del personaje estableciendo una continuidad entre los mismos y sus denominaciones sinonímicas actuales. La *docilidad* como un rasgo admirable del carácter femenino ha sido ensalzado como parte de una conducta amorosa naturalizada, primero dirigida especialmente al amor romántico, luego proyectado en la continuidad familiar por medio de la procreación y de la *castidad* como mandato inmediatamente sucesivo. Aunque suene contradictorio, las mujeres reciben el mandato de ser “madres castas”, lo que supone la separación de las dos posibles dimensiones del acto sexual, el placer y la posibilidad de la concepción, otorgando a esta última una importancia mayor en tanto función social y, también, de la subjetividad femenina en relación con la idea de que la maternidad sería para la mujer una experiencia de completud (De Beauvoir, 1999: 40). De ese modo, el ejercicio de la sexualidad femenina queda atrapado en una lógica heterosexual reproductivista, y deslindado de la dimensión del goce improductivo. Por su lado, la *modestia*, el decoro y la obediencia, que podrían aquí considerarse como sinónimos, han devenido en mandatos estéticos y en cánones de belleza, pureza y limpieza; en definitiva, en una norma que se proyecta sobre la apariencia socialmente aceptable e incluso, deseable¹⁰. Como intentará mostrar el análisis a continuación, *Violencia Rivas* se encargará de desobedecer cada uno de estos mandatos habilitada por el dato ficcional que sustenta su *sketch*, que es el de ser la cantante argentina precursora del movimiento punk en el mundo.

La apropiación paródica del gesto impugnador del orden social que caracterizó al movimiento punk¹¹ justifica que *Violencia* rechace cada uno de estos mandatos sociales de modo explícito en la lírica de sus canciones. Cabe destacar que pese a trabajar sobre un personaje creado para la televisión donde la imagen es fundamental para dar cuenta de la dimensión caricaturesca del personaje, se vuelve evidente cierto énfasis en la consideración de lo discursivo, incluso en la particularidad que comporta

¹⁰ Al referirme a una “apariencia deseable” no quiero restringirme únicamente a la perspectiva que considera que la mujer se ve sometida a los cánones de la moda, desatendiendo que también en ese terreno la mujer puede poner en juego deseos legítimamente autónomos o, mejor, subjetivos, aun cuando respondan a pautas culturales, entendiendo que vivimos en una cultura que nos contiene y atraviesa, pero en la que somos agentes de acción nunca absolutamente determinada (esta aclaración se la agradezco a mi colega y amiga Carolina Justo von Lurzer).

¹¹ El movimiento punk estalla en Gran Bretaña durante la primavera de 1976 entre los jóvenes de menos de veinte años que participan de festivales que era la modalidad de difusión del punk hasta la aparición del primer disco de los Sex Pistols, “Nevermind the bollocks”, en 1977. Así como ese disco es el hito que marca el nacimiento de este movimiento que se prolongará en bandas como los Clash, Stranglers, Boomtown Rats, las Slits (mujeres), Siouxsie, Tom Verlain y los Ramones, también se considera que la disolución de los Sex Pistols en enero de 1978 marca el fin del verdadero punk (Yonnet, 1988: 131-137).

el lenguaje procaz. Esto supone retomar uno de los supuestos básicos señalados por Lamas (1999) a partir del postulado saussureano según el cual “cada lengua ‘mapea’ conceptualmente, divide o clasifica el mundo de maneras diferentes a partir de las relaciones específicas de los significados y significantes de sus signos” (10). Sin embargo, lo discursivo cobra en esta parodia su sentido pleno en estrecho vínculo con la imagen, no solo porque el personaje creado por el disfraz sexual (varón caracterizado como mujer según los atributos culturales de prendas y accesorios) cobra una dimensión grotesca que hay que comprender dentro de la tradición de los personajes cómicos ya mencionados creados mediante tal artilugio, sino porque hay un tratamiento en la imagen de los *sketches* que repone toda una atmósfera de los decorados del espacio televisivo que se vuelven para la audiencia datos visuales reconocibles que remiten a un género de programas y a una estética de época.

Antes de avanzar en el análisis focalizado según el desvío que el personaje de *Violencia* instala con los mandatos sociales identificados como elogio de las virtudes femeninas según los tópicos docilidad - castidad - modestia, me detendré en ciertas consideraciones generales sobre la distancia paródica que el personaje de *Violencia* instala con el de Violeta Rivas. En primer lugar, ofrezco dos imágenes cuya descripción me permitirá organizar de modo anclado una serie de datos sobre el programa *El club del clan* parodiado en el *sketch* de *Violencia* en el programa de *Peter Capusotto y sus videos*, para luego avanzar en el análisis comparativo de las letras cantadas por Violeta y las versiones paródicas de *Violencia Rivas* y su espíritu precursor del punk.

Considero que la descripción de ciertos procedimientos paródicos y satíricos que dan cuerpo a un personaje humorístico femenino y ficcional, puede constituir un aporte diferencial y una proyección productiva al campo de los estudios de género especializados.

DE VIOLETA A VIOLENCIA

Figura 3 VIOLETA RIVAS



Fuente: Google imagen.

Figura 4 VIOLENCIA RIVAS



Fuente: Google imagen.

Las imágenes elegidas me permitirán señalar algunos datos sobre el sentido en el que se construye la relación paródica entre el personaje original de Violeta Rivas (1962-63) –Figura 3– y el personaje cómico ficcional de *Violencia Rivas* (2009-10) –Figura 4–. La imagen elegida para presentar a Violeta Rivas, corresponde a la tapa de uno de sus discos, de ahí que la fotografía sea a color, porque hay que recordar que, por entonces, la transmisión televisiva todavía era en blanco y negro, como imita la segunda imagen capturada de unos de los *clips* apócrifos con los que el *sketch* de *Violencia Rivas* parodia las tandas musicales constitutivas del programa *El club del clan*, título que a su vez está reemplazado en el *sketch* por el de *La Barra de la nueva ola juvenil*, así como se lee sobre el fondo de la misma Figura 4. Además, es posible apreciar el predominio de las formas esféricas en la decoración y en la tipografía del nombre del programa, característica que no es aleatoria, sino que repone de modo representativo al tipo de decoración pop con sutiles rasgos psicodélicos que utilizaba la televisión de las primeras décadas. Tal como reconstruye Mirta Varela (2005: 135-143) en su libro *La televisión criolla*, los escenarios televisivos de la década de los 60 eran una mezcla ecléctica entre precariedad y pretensión, imitación de brillos y formas pop con rasgos locales, la misma mezcla se daba a nivel de los ritmos musicales, donde el tango se intercalaba con canciones internacionales francesas o italianas. Esta escueta referencia permite señalar, entonces, el cuidado con el que Capusotto y Saborido parodian el referente televisivo posibilitando que la memoria televisiva de la audiencia ancle en el reconocimiento de los rasgos estéticos de los inicios de la televisión comercial en el país, presente no solo en la imitación de los decorados, en el blanco y negro de la transmisión, sino también en el batido de los peinados y en el corte de los vestidos que luce *Violencia*.

Por su lado, volviendo a la tapa del disco en el que se ve a Violeta, me interesa destacar otras tres cuestiones. En primer lugar, el modo en que se acentúa que se trata de un “nuevo” lanzamiento. El éxito en audiencia del programa televisivo se traducía en seguras ventas de los tres discos promedio que por año lanzaba la RKO

Viktor, copando de ese modo la oferta musical en radios y fiestas juveniles del fin de semana; nótese también que bajo el título del álbum *Besos de Papel* se mencionan los *hits* que contenía el vinilo. Si bien estoy refiriéndome a un fenómeno musical argentino, es posible considerar que se trataba de un fenómeno extendido en las prácticas y consumos juveniles de la región. Programas televisivos, géneros musicales, modas y prácticas culturales comienzan por esas décadas a consolidar el terreno de la “juventud”, como signo unificador y despolitizador de la juventud, como si se tratara de un estado universal de transición hacia la vida adulta ajeno a los condicionamientos de clases; según lo propone Michele Mattelart en su trabajo “El conformismo revoltoso de la canción popular” (1974). El último dato de la tapa del disco que me queda por destacar es que debajo del nombre de Violeta Rivas aparecen los nombres de los compositores de las letras y los arreglos musicales, ya que los jóvenes protagonistas del programa eran en la mayoría de los casos solo los intérpretes de las canciones con excepción, por ejemplo, de Palito Ortega y Chico Novarro, por nombrar dos de los cantantes más destacados por lo perdurable de su trayectoria. En general, las letras eran traducciones de canciones extranjeras o propuestas por los ideólogos del programa, Dino Ramos, Oscar Toscano y el ecuatoriano Ricardo Mejía bajo el pseudónimo de Henry Beccerra, entre otros. Desglosar de este modo la información contenida en la tapa del disco tiene la función de mostrar el cuidado con que Capusotto y Saborido construyen su personaje, porque Violencia va a mencionar en uno de sus episodios a “Dino Garmendia” como uno de los responsables de las letras de las canciones que se cantaban en el programa ficcional *La barra de la nueva ola juvenil*, y lo va a hacer de la siguiente manera:

“Todas estas canciones juveniles eran compuestas por este tipo [se muestra una fotografía de un señor de prolijo bigote, traje y corbata], se llamaba “Dino Garmendia” tenía cincuenta y cuatro años y tres matrimonios fracasados y escribía temas como “Me gusta mi vecinita” y “Quiero verte a la salida del colegio”, o sea, un mentiroso o un perverso por encargo. Por eso yo que tenía diecisiete años y recién salía del colegio pedí que me dejaran cantar un tema mío. Mi estilo pre-punk ya se comenzaba a ver” (sic, emisión 6-9-2010, Peter Capusotto y sus videos, canal 7).

En oposición a esta lógica de producción mercantil de temas destinados para la juventud, Violencia, como ella misma anuncia en el ejemplo citado, va a explicar que ella componía sus propias letras y también va a mencionar cómo algunas de sus canciones habían sido compuestas especialmente para el lanzamiento del disco para la temporada primaveral o para los festejos de fin de año del programa.

Según la definición, la parodia es una obra que toma en broma otra, “sirviéndose de las mismas expresiones y de las mismas ideas en un sentido ridículo o malicioso” (Jitrik, 2006:8). Efectivamente, Violeta Rivas fue una cantante juvenil que logró popularidad en el programa *El club del clan*, cuya estructura, según reconstruyen las crónicas de la época, presentaba a un grupo de jóvenes amigos que actuaban en breves *sketches* y cantaban los ritmos musicales de la época, que iban del *twist* al bolero pasando por el tango y ciertos ritmos caribeños bailables que, en conjunto, conformaban lo que se conoció como la *nueva ola* musical, de carácter juvenil, pero más moderado que

el *rock and roll*. De ahí que el personaje de *Violencia* hable de su participación en un programa paródicamente titulado *La barra de la nueva ola juvenil*.

El club del clan fue un exitoso programa musical, se transmitía los sábados a las 20.30 horas y contaba, según los datos de la época, con cincuenta y cinco puntos de *rating*. Cabe mencionar también, que de ese programa surgieron figuras como Palito Ortega¹². La impronta musical y estética allí delineada trascendía la oferta televisiva, de hecho, se lanzaban tres discos al año con los temas cantados en el programa que se constituía, entonces, en una plataforma de lanzamiento de ídolos juveniles. Este grupo de jóvenes era reclutado por la industria y lanzados a una fama efímera. Según la visión apocalíptica de *Violencia Rivas* “*éramos un seleccionado de pelotudos*” (sic, emisión 6-9-2010, *Peter Capusotto y sus videos*, canal 7).

Entre el original programa *El club del clan*, en el que participó Violeta Rivas cantando en castellano canciones de las italianas Mina y Rita Pavone y el ficticio programa que el relato de *Violencia Rivas* refiere *La barra de la nueva ola juvenil*, hay una relación de intertextualidad que es fundamental y constitutiva de la parodia, pero lo que me interesa destacar en este artículo es la direccionalidad con la que Diego Capusotto y Pedro Saborido construyen esta parodia. Con este fin, transcribo a continuación la presentación que los autores hacen de su personaje.

Con apenas dieciséis años, Violencia Rivas debutó en La Barra de la nueva Ola Juvenil, éxito de canal 9 de mediados de los años sesenta donde, en clara competencia con el exitoso Club del Clan, se presentaba una troupe de cantantes jóvenes, una versión familiar y lavada de un nuevo estilo musical, sin el salvajismo ni la transgresión que el rock and roll en vías al hippismo llevaba en su simiente (Peter Capusotto y sus videos. El libro, 2009: 21).

Como se ve, los autores del *sketch* evidencian el lazo paródico con el programa *El club del clan*, en el sentido en que lo mencionan, retoman su formato y un personaje a partir del cual desplegarán un *procedimiento especular* irónico y grotesco. Siguiendo a Jitrik (2006), “la especularidad, a partir de una expectativa de imitación o de identidad, crea una distorsión denominada paródica que en algunos casos es condición del grotesco” (13). Efectivamente, si como describe Mirta Varela (2005) Violeta Rivas “era rubia, de rostro redondo, sonriente y encantadora” (137), *Violencia Rivas* desde la actualidad es su reflejo deformado y grotesco: despeinada y algo alcoholizada, *Violencia* se coloca en las antípodas de las *stars* televisivas hegemónicas de nuestra televisión (por ejemplo,

¹² Palito Ortega es el pseudónimo artístico de Ramón Ortega, cantante y actor durante la década de los 60 y 70, gobernador de la provincia de Tucumán entre 1991 y 1995 durante la presidencia de Carlos Saúl Menem y senador entre 1998 y el 2000. En el ámbito del entretenimiento televisivo y cinematográfico su producción puede ser identificada como de estilo trivial, festivo y convencional en su propuesta estética, tanto actoral como musicalmente. En tanto representante paradigmático de la cultura televisiva de la década de los 60-70 Ramón “Palito” Ortega ha sido también parodiado en el programa de *Peter Capusotto y sus videos* por el personaje de *Bombita Rodríguez*. Este personaje es de una inteligencia paródica inédita en el país, porque por medio de un personaje cómico se proyecta una mirada retrospectiva sobre el peronismo.

Mirta Legrand y Susana Giménez) que intentan por medio de cirugías, tinturas y hasta trucos de cámara prolongar una juventud que ya no tienen.

Contra la docilidad, la castidad y la modestia: ¡Violencia!

Continuando con la misma estrategia comparativa con la que opuse las imágenes, y en función de avanzar sobre los rasgos de estilo y el sentido de los versos que estructuraron las canciones de Violeta Rivas y el modo en que *Violencia Rivas* propone una inversión paródica de estos sentidos, daré lugar a la transcripción de algunas de sus líricas. De acuerdo con los tópicos escogidos voy a transcribir tres letras que cantaba originalmente Violeta Rivas, para luego transcribir las letras paródicas escritas por Diego Capusotto y Pedro Saborido para el personaje de *Violencia Rivas*.

Violeta Rivas, cantaba: "Qué suerte" (Palito Ortega - Chico Novarro): "Qué suerte que tengo / una madre tan buena / que siempre vigila / mi ropa y mi cena / Qué suerte la vida / que corre en mis venas/qué suerte que hay noches / de luna serena. Qué suerte / Que esta noche voy a verte. Qué suerte mi padre / callado y sereno / qué suerte saberlo / tan justo y tan bueno / Qué suerte la paz / qué suerte la escuela / qué suerte escuchar / la voz de la abuela. Qué suerte / Que esta noche voy a verte" (disponible en el cancionero del sitio oficial www.violetarivas.com.ar).

Violeta Rivas, cantaba: "Canción de una esposa triste" (Carlos Alegría-Juan Carlos Gil): "Los niños ya se fueron a dormir /quiero que hablemos. No trates de evitar la situación/como otras veces.../Si crees que no sé qué pasa en ti/no me conoces/recuerda que una vez/ me amaste igual/como hoy la amas. No intentes inventar explicación/ no es necesario, /ni es culpa tuya si tu corazón /ya no me quiere" (disponible en el cancionero del sitio oficial www.violetarivas.com.ar).

Violeta Rivas, cantaba: "El baile del ladrillo" (Traducción del tema - Il ballo del mattonne, de Rita Pavone): No seas tan celoso, si con otro bailo el twist, y no estés furioso, si con otro bailo el rock / si a ti, a ti, a ti calmarte es muy sencillo, bailando el baile del ladrillo/Oh, no quiero tu enojo, si con otro bailo el twist /Yo te quiero tanto y tanto, ni yo misma sé cuánto y por eso es castigo, cuando gritas si yo bailo con quien sea y no es contigo (disponible en el cancionero del sitio oficial www.violetarivas.com.ar).

La posibilidad de apropiación irónica de las letras de estas canciones resulta claramente perceptible en la medida en que reproducen un ideal femenino mítico estrechamente identificado con una conducta amorosa, celebratoria de la vida, de la familia, del celo masculino como expresión de amor, de la renuncia femenina en función del cuidado de los hijos dormidos, como se lee en la *Canción de una esposa triste*. Como se verá, mediante la parodia, las canciones de *Violencia* ponen en tela de juicio todas estas cuestiones poniendo en evidencia y con sorna toda una *política de representación* (Hutcheon, 1993) que no pertenece únicamente a un pasado con el que se establece un distanciamiento irónico, sino que con el argumento de parodiar un viejo formato televisivo musical: el personaje de *Violencia* compone una creativa sátira actual.

"Profesores asesinos, que perforan tu cerebro, para convertirte en un muerto que trabaja, es la tarea del maestro, uh-hh. Educarse es una mierda, educarse es una mierda, educarse es una mierda, uh-hh por qué perder tiempo estudiando, si todo se hunde y ya no hay futuro" (Fuente: <http://youtu.be/mPJCLf4W9H0>).

"llegan las fiestas y la familia se reúne por la inercia de mantener la tradición, todos se odian y hasta se envidian y por pura hipocresía vinieron a la reunión. En estas fiestas lo que más deseo es hacer a mi familia brindar con meo, sería mi venganza por tanta falsedad, mear la sidra y hacerlos brindar" (Fuente: http://youtu.be/rl_w3SRr97Y).

"Tengo que estar bella, si te quiero agradar, pero la belleza es un parámetro social... ¿Por qué tengo que estar linda, para tenerte de novio? Si vos y todo el mundo sólo me generan odioooo... No me depilo las axilas, la belleza es una pauta de esta puta sociedad, no me depilo, ni hago dieta, quiero estar fea, hecha una cerda, ser espejo de tu mierda" (Fuente: <http://youtu.be/aEyMAxH48bQ>).

"Que gustas de mí, me dices como un niño, quieres darme amor y darme tu cariño, pero eso es un verso, el que habla es tu palo, no creo en el amor de ningún ser humano. Metete tu cariño en el culo, metete tu cariño en el culo, no quiero tu amor, ni el de otras personas, el amor es un error de nuestras hormonas, el amor es un error de nuestras hormonas" (Fuente: http://youtu.be/yFctaEJuH_0).

"Hoy conocí a un chico que con muchas chicas sale, lo tratan como a un campeón por sus hazañas sexuales... Si una chica hace lo mismo y con muchos chicos goza, socialmente se la señala reventada y viciosa, [se levanta el vestido y se ve un exagerado pubis peludo] hoy mi vagina pide igualdad con muchos hombres me quiero acostar, hoy mi vagina pide libertad con muchos hombres quiero gozar" (Fuente: <http://youtu.be/yVA9u1yBn4>).

La ironía con la que se recrea a la joven Violeta Rivas y se la reemplaza por *Violencia Rivas* es resultado de una operación paródica diacrónica, que da lugar así a una "di-léctica de la memoria en el espíritu del lector" (Hutcheon, 2006: 39). Siguiendo a Linda Hutcheon (*idem*) –que retoma esta noción de Rifaterre–, este tipo de parodia diacrónica o de largo plazo, consiste en una relación intertextual que estructura una similitud al mismo tiempo que activa y promueve la diferencia entre ambos textos. Esta diferencia está sustentada en una distancia temporal que, por un lado, activa inevitablemente una "memoria genérica" (Genette, 1989) que permite captar la diferencia, sustentada en la distancia temporal, de una memoria histórica satírica en lo que respecta a las políticas de representación más amplias y propias de ese momento histórico, como es el caso del estereotipo de la *joven esposa*. Según Varela (2005), "la joven esposa es uno de los personajes más típicos de la pantalla de los sesenta" (137), de ahí que *Violencia* invierta la candidez de la original Violeta sobre el amor en los límites del noviazgo y el matrimonio.

En las dos últimas letras, la interpretación y simbolización de las diferencias sexuales como elemento constructivo de las relaciones sociales se vuelven un eje evidente. Pero sin embargo, la simbolización cultural de la diferencia sexual no es el único argumento que organiza la parodia de *Violencia*, sino que hay un segundo orden por el que el *sketch*

deviene en parodia satírica. Como señalé al comienzo, el *sketch* reproduce el formato de entrevista a una personalidad del mundo del espectáculo que repasa su pasado, mediante *tapes*, *clips* y fotos. Cuando luego de la proyección de los videos musicales *Violencia* retoma la palabra para explicar el motivo por el que escribió la canción, es que aparece el segundo nivel que concluye en un desborde satírico. A continuación transcribimos tres de los comentarios de *Violencia* sobre las últimas canciones referidas, y me gustaría destacar que mientras avanza en la expresión de su opinión su tono de voz se va elevando hasta concluir a los gritos y acercando su rostro a la cámara.

- Ya en esa época yo empecé a darme cuenta que los códigos de la belleza son un montón de reglas, con la que condenan y etiquetan a la gente según su aspecto y los hacen vivir pendientes de la mirada de los demás, y de esa manera ¡los tienen esclavos de las modas, las dietas, el gimnasio y todo eso para que no nos demos cuenta que llevamos vidas de mierda! (Fuente: <http://youtu.be/aEyMAxH48bQ>).
- Como ven, yo cantaba contra el matrimonio, esa forma de control social que lleva a las personas a seguir reproduciéndose y ser funcional a este sistema ¡¡en el que uno se condena por tener hijos, que no son más que una consecuencia de una noche de desborde hormonal!! (Fuente: http://youtu.be/yFctaEJuH_0).
- Con esta canción yo quería expresar mi deseo de libertad sexual, porque al sexo se lo reprime mucho, se lo esconde, se lo muestra de a poco, culo en la tapa de revista, culo para que veas un programa, culo para venderte tapas de empanada, ¡¡y mostrándote todos esos culos inalcanzables te meten en la cabeza el deseo de tener lo que no tenés, desear lo que no necesitas y así tenerte colgado de las tetas de esa vaca de donde sale toda la mierda de esta sociedad!! (Fuente: <http://youtu.be/yVA9u1yByn4>).

Retomando la idea de Hutcheon (1993), sobre la capacidad de la parodia posmoderna para hacer una lectura no nostálgica del pasado televisivo, en tanto reservorio iconográfico ampliamente compartido por una sociedad, *Violencia Rivas* instala una parodia que, como vengo señalando, tiene al menos dos niveles. Por un lado, como resulta evidente luego de la lectura de las letras, estas instalan una inversión radical de las letras originales, celebratorias del estado de cosas: la escuela, los padres, la abuela, la infidelidad masculina. Por medio del distanciamiento y la inversión paródica, *Violencia*, en las letras de sus canciones arremete contra la educación castradora, contra la familia y su hipocresía, contra el amor romántico y contra el comportamiento casto que se le exige a la mujer, lo mismo que la actitud protectora respecto de sus hijos (dormidos). Sobre esta última cuestión referente a la maternidad, el personaje de *Violencia* presenta una singularidad que cabe atender, aunque sea brevemente. Según la estructura del *sketch*, como ya dije luego de pasar los *clips*, *Violencia* sufre un progresivo ataque de ira frente a la cámara, es en ese momento mientras ella grita, que desde el afuera de cámara se oye una voz en *off* que dice: –“¡Pero, mamá!”; acto seguido, *Violencia* responde a esa intervención, con respuesta del siguiente tipo:

[Voz en off de la hija: –¡Pero Mamá!] –Qué te pasa, estúpida, encuestadora, vení a preguntarle a esta a ver si te responde no sabe / no contesta. ¡¡¡Veniiii!!! [Vuelve ya recuperada] –Es mi hija, la socióloga, que empezó a estudiar para cambiar la sociedad y ahora trabaja haciendo encuestas de mercado, generando información para que nos sigan sometiendo con las telenovelas, los programas de entretenimiento, [va subiendo el tono, se viene el exabrupto final] y las series llenas de romances y aventuras y ¡todas esas emociones, artificiales que todos consumimos a través de los medios porque no podemos encontrarlas en nuestra vida, en nuestra propia vida triste, gris y oscura amparada por la mediocridad de esta civilización idiota! [y estalla, se acerca a la cámara y grita:] –¡SUICÍDENSE! (Fuente: <http://youtu.be/n8Tdnvhlbgk>).

Puedo aquí dar por completa la presentación del personaje de *Violencia Rivas*. Como se desprende de los ejemplos, lejos de ser una parodia condicionada únicamente a la inversión grotesca de una personalidad de la tradición televisiva y musical argentina, se puede entrever por qué es posible considerar que este personaje femenino constituye una parodia múltiple al entramado mediático de la televisión y la música, y cómo desde ahí arremete contra la política, los principios morales convencionales y las profesiones liberales. De este modo, y a partir de la excusa ficcional de ser la precursora del movimiento punk desde la Argentina, dato que de alguna manera da sustento a su discurso “antitodo”, el personaje de *Violencia Rivas* redunda en una parodia satírica que atiende tanto al contexto de las representaciones pasadas como al contexto cultural actual. Al entender con Lukács (1930) que la sátira es resultado del contraste de la realidad con el ideal, de “lo dado” con lo que “debería ser”, el protagonista de la sátira al encarnar la experiencia de esa incompatibilidad entre el orden ideal y el estado comprobable de cosas, es posible entender, como ocurre con *Violencia*, que “el protagonista de la sátira degenera fácilmente en un despotricador antisocial” (Hogardt, 1969: 126). Y ese espíritu misántropo es acentuado en *Violencia*, porque en él incluye a su propia descendencia. Me resta decir, entonces, que para *Violencia* sus hijas son agentes funcionales al sistema: *la psicóloga*, porque ayuda a sobrellevar los problemas a quienes son explotados y a explotar sin culpa a los que son explotadores; *la maestra jardinera*, porque adoctrina a los niños para que se adapten mansamente al sistema; a *la socióloga*, porque sus encuestas contribuyen con datos a renovar el control¹³ y, así, va presentando y atacando a cada una de sus hijas con argumentos que desde una furia ficcional y satírica, está señalando la sumisión conformista a lo socialmente dado: el entretenimiento frívolo, la educación funcional al orden vigente, el ocio regulado y la productividad económica sostenida a base de terapias y analgésicos compensatorios.

Finalmente, el personaje de *Violencia Rivas* es uno de los personajes más potentes en su componente satírico de la producción de Capusotto y Saborido, cuya lógica creativa tiene que ver solo en una primera instancia con ser-mujer, porque lo que en realidad subleva al personaje es el orden social en su conjunto, de ahí que la parodia al punk como movimiento de protesta es funcional a la sátira cuya materia es siempre

¹³ Las citas sobre el modo en que *Violencia* se refiere a las profesiones de sus ficcionales hijas están recuperados según el compilado disponible en el sitio web dedicado al personaje <http://www.violencia-rivas.com.ar/> (consultado 10-05-2012).

la vida social y sus convencionalismos injustos (Hodgardt, 1969). El *sketch* de *Violencia Rivas* arremete contra esos convencionalismos, sus sentidos restrictivos y, como buen fantoche grotesco y satírico, instala la sospecha de que el orden dado no es el mejor de todos los posibles¹⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith ([1990] 2007): Cap. 1 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- Capusotto, D. y Saborido, P. (2009): *Peter Capusotto y sus videos. El libro*, Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, pp. 21-25.
- De Beauvoir, S (1999): *El segundo sexo*, Ed. Sudamericana, Argentina.
- Hodgart, Matthew (1969): *La Sátira*, Editorial Guadarrama, Madrid.
- Hutcheon, Linda (1993): "La política de la parodia postmoderna", en *Revista Criterios* edición especial de homenaje a Bajtín, julio, La Habana (pp. 187-203).
- Hutcheon, Linda (2006): "Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*. Nº 46, París, abril, 1981. Traducción de Elsa Noya y Alba Paz Soldán, para la Cátedra de Literatura Latinoamericana II, FFyL, UBA.
- Jitrik, Noé (2006): "Rehabilitación de la Parodia", en *Para leer a la Parodia, Cuadernos de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II*, FFyL, UBA, Buenos Aires.
- Kayser, Wolfgang (1964): *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Ed. Nova.
- Lamas, M (1999): Usos, Dificultades y Posibilidades de la categoría género, *Papeles de Población*, julio-septiembre, n 1, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, pp. 147-178.
- Landi, Oscar (1992): *Devórame otra vez: qué hizo la televisión con la gente: qué hace la gente con la televisión*, Planeta, Buenos Aires.
- Mattelart, Michel (1974): "El conformismo revoltoso de la canción popular", en *Ideología y Medios de Comunicación*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Moglia, M (2006): "Las mujeres monstruosas en el humor de Antonio Gasalla", comunicación presentada en III Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades,

¹⁴ Agradezco las sugerencias recibidas de los evaluadores.

Museo Roca, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Argentina, Buenos Aires, 3 y 4 de noviembre, 2006.

Sarlo, B (2001): "Lo cómico y lo inquietante del disfraz sexual", en *Tiempo Presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina, pp. 76-78.

Varela, Mirta (2005): "El volumen, lo efímero, lo geométrico", cap. 5 "Modernización estética y de las costumbres", en *La televisión criolla*, Edhasa, Buenos Aires, pp. 135-143.

Vázquez de Prada, Andrés (1976): *El sentido del humor*. Madrid. Alianza.

Viñas, David (1997): *Grotesco, Inmigración y Fracaso, Armando Discépolo, Corregidor*, Buenos Aires.

Yonnet, Poul (1988): "Rock, pop, punk", en *Juegos, modas y masas*, Madrid, Gedisa, Colección El mamífero parlante, Serie Mayor.

Imágenes y sitios web consultados

Figura 1: Doña Porota, interpretado por Jorge Luz (recuperado 12-05-2012) fuente foto video <http://youtu.be/QTaPD9XIUd4>

Figura 2: Abuela, interpretado por Antonio Gasalla (recuperado 12-05-2012) <http://www.google.com.ar/imghp?hl=abuela+gasallaFuenteFotovideohttp://youtu.be/rAKfXYphAew>

Figura 3: Violeta Rivas, <http://www.google.com.ar/imgres?q=Violeta+Rivas&hl> (recuperado 12-05-12).

Figura 4: Violencia Rivas, interpretado por Diego Capusotto, imagen <http://www.google.com.ar/imgres?q=Violencia+Rivas> (recuperado 18-4).

Letras de las canciones cantadas por Violeta Rivas, disponibles en "cancionero" <http://www.violetarivas.com.ar/>